

## الأنساق القافية قراءة في الشعر المملوكي

د. يوسف إسماعيل

المبحث الأول: الأنساق القافية الأفقية.  
المبحث الثاني: الأنساق القافية العمودية.

العروضيون في أنواع القافية، من خلال تحليل حروفها وحركاتها، وخرجوا من ذلك بصورة قائمة على المعيارين: الكمي والكيفي<sup>(1)</sup> يتمثل الأول بحرص العروضيين على ضرورة التزام القافية في سائر القصيدة بوحدة تامة. ويتمثل الثاني بتكرار قيم صوتية بعينها في القافية، من خلال تكرار حروف بنفسها، وحركات بعينها.

### فصل

بهذين العنصرين ضبط النقاد العرب عيوب القافية مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تظهر في الوظيفة الإيقاعية للقافية. وتستند تلك الوظيفة إلى الصوامت بشكل عام والصوائت التي تسمح بالترنم في آخر البيت، حيث يحقق التكرار "قواصل موسيقية يتوقع السامع تردها"<sup>(1)</sup> وكذلك "الوقف"؛ فتوالي القوافي يعني تساوقاً لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية، وفي ثباتها المتكرر يكمن دورها الإيقاعي المنظم، وعليها يقوم جريان الشعر واطراده ومواقفه<sup>(2)</sup>. كما ترتبط تلك الوظيفة بمسألتين: الأولى: حرص النقاد العرب على وحدة البيت؛ فموقع القافية في نهاية البيت مهمل للتغيم، والتضمنين يشكل خرقاً لتلك المحطة الإيقاعية ولذلك عُدَّ عيباً. الثانية: ارتباط الشعر بالغناء. وهذا ما فصله النقاد العرب حتى رأوا إمكانية تكيف القافية مع الغناء والإنشاد في حالة الإطلاق، وانحسار ذلك في حالة التقيد. وأبرز ما يمثل ذلك إشباع الحركات، حيث تصبح الضمة

\* - مدرس في جامعة حلب - كلية الآداب.

(1) موسيقى الشعر 273.

(2) منهاج البلغاء 271.

وأوا والكسرة ياء، والفتحة ألفاً<sup>(1)</sup>. بالإضافة إلى أن الدراسات الصوتية الحديثة تبين أن حروف المد أو حروف اللين، أوضح في السمع من الحروف الصامتة، وبالتالي فهي عندما تكون ختاماً للقافية تتلقفها الأذان بوضوح وقوة، لا تقل عن الروي، وبخاصة أنها أقبل للتغني بها. "يضاف إلى ذلك أن الحرف الساكن حين يقع في نهاية الكلمة، وثم يراد الوقف على كلمته، قد يتعرض ذلك الحرف إلى الغموض أو الإبهام، فيقل وضوحه في السمع، أو قد يسقط في النطق، ولا سيما حين يكون من الحروف المهموسة الشديدة، كالتاء والقاف، فلا يكاد يتضح في الأذن، ولا يكاد السامع يدري حقيقة أمره، ولا يحس بموسيقاه"<sup>(2)</sup>.

وربط النقد العربي القافية بالوزن، بجعله الأخير بمثابة دقات ما، والقافية بمنزلة صوت يصبغ هذه الدقات؛ واعتمادها يحدث صوتاً على نسق معلومات؛ ثم إذا تكررت الأبيات كان ذلك بمثابة دفع من التأليف الموسيقي التي توطرها القافية، وترتبط فيما بينها برابطي الوحدة والانسجام<sup>(3)</sup> ويعزز ذلك بما تحدثه ألفاظ التعبير من تلوين للحركات والسكنات بأجراسها وإيقاعها. وينسجم كل ذلك مع الوحدة التي يحدثها اتحاد الوزن والقافية، برنينه المتصل في كل قصيدة.

دفع ذلك التناغم بين القافية والعناصر الإيقاعية الأخرى بعض الباحثين<sup>(4)</sup> إلى القول ببيروز الوحدة الموسيقية، كوظيفة أساسية لذلك التناغم، وبالتالي، فإن هاجس الحفاظ عليها كان وراء رفض النقاد العرب لما أسموه بعيوب القافية.

لاشك أن التماثل الصوتي الذي تحققه القافية، داخلياً وخارجياً، يحقق للقصيدة وحدتها الموسيقية. ومما يعزز ذلك التماثل الصوتي وحدة القافية، وعدم خروجها إلى التنويع. ولا تتمثل وحدة القافية بتساوي حروفها وحركاتها فحسب، بل في بنيتها الصرفية أيضاً، وتوازيها النحوي، وتقاطعها الدلالي، وتشاكلها الصوتي، وترصيعها التقطيعي. ولذلك فإن خروج القافية إلى التنويع يرسم مجموعة من الخطوط البيانية المرتبطة بدرجات التنويع ومستوى الخروج، ولا أظن أن الخروج الجزئي عن وحدة القافية، كالإقواء، مثلاً، يخرب الوحدة الموسيقية في القصيدة، لأن ذلك التخريب يحتاج إلى خروج كلي للقافية، في جميع مستوياتها: الدلالي والنحوي والصرفي والصوتي، ولا تشكل عيوب القافية، كل منها بمفرده، خروجاً كلياً، وبالتالي، فإن ورود أي منها لا يشكل خرقاً للوحدة الموسيقية.

لم يغيب هذا عن وعي النقاد العرب، ولذلك صنفوا عيوب القافية في درجات تتفاوت في القبح، فالإجازة مثلاً، أشد قبحاً من الإكفاء، والإصراف أشد عيباً من الإقواء<sup>(5)</sup>. ولو تفحصنا ذلك لوجدنا

<sup>(1)</sup> المعمدة 311/2 - 312.

<sup>(2)</sup> موسيقى الشعر 312 - 315.

<sup>(3)</sup> المرشد إلى فهم أشعار العرب 834/3.

<sup>(4)</sup> عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي 140.

<sup>(5)</sup> الموشح 3.

أن السبب يعود إلى درجة خروج كل حالة عن وحدة القافية؛ فالإكفاء: اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة، مع مجانسة كل منهما للآخر، وتقاربه معه في المخرج، كالنون واللام، والحاء والخاء، والسين والصاد. أما الإجازة، فهي اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج، ولا يجانس أحدهما الآخر، كالباء مع اللام، والدال مع القاف، واللام مع الميم. أي إن الإكفاء أقل خروجاً عن وحدة القافية من الإجازة، ولذلك كان أقل عيباً.

وعليه يمكن القول: إن النقاد العرب ضبطوا عيوب القافية وفق الدرجة الموسيقية التي تحققها كل حالة. وهم بذلك كانوا يبحثون عن الكمال الموسيقي المطلق الذي ثبته الخليل كمعيار، دون اعتبار أنموذج الخروج أو التنوع حالة طبيعية تحتاج إلى الوصف والتعديد، كبقية النماذج التي حققت الوحدة الكلية، فكانت نتيجة ذلك ملاحقة نماذج التنوع بوصفها حالات خارجة عن القانون حتى الآن. يضاف إلى ذلك البحث الدائم عن أوجه المصالحة بين الأنموذجين: المعيار والخروج عنه. مع العلم أن أي معيار نقدي يخضع، كقيمة جمالية، إلى الزمان والمكان، وعوامل البيئة والثقافة، وما إلى ذلك من عناصر مكونة للشخصية الثقافية. وهذا ما يجعل منه حالة نسبية قد يخرج عنه أي شاعر، دون أن يخل بجوهر الشعر والتجربة الشعرية. وذلك ما فعله فحول الشعراء في الجاهلية والإسلام. فعلمنا أن نفهم خروجهم تنوعاً بحدود ضيقة، ربما لم يستسغها الذوق الفني العام؛ ولذلك جاءت نسبتها ضئيلة قياساً إلى النسبة التي تشكل المعيار، وبخاصة أنه من غير المقبول القول بعجز أولئك الشعراء عن الإتيان بالقافية سليمة من العيوب والوقوع في خطأ واضح، كالإقواء مثلاً. وهنا يمكن أن نسجل لهم محاولة إيجابية في البحث عن الفاعلية الشعرية.

تأخذ الوظيفة الإيقاعية للقافية دورها من موقع القافية وامتدادها أفقياً وعمودياً في وجهين: صوتي، يظهر من خلال صور التماثل الصوتي، كالنصرع والتصرع، والمجاورة، والتعطف، ووجه دلالي، يتمثل أفقياً بالتوشيح والتبيين والإيغال.

دعونه بالأنساق القافوية الأفقية، ويتمثل عمودياً بالتضمين والإبطاء، ومجموع التقاطعات الدلالية القائمة بين قوافي النص في حالات الاشتراك الفرعي والتراسل الوظيفي والتضاد التقابلي، الموزعة في حقول دلالية تتفرع عن البنية الدلالية للنص، ودعونه بالأنساق القافوية العمودية. فالكلمات — كما نعلم — صنّفت ضمن فئات صرفية ونحوية، تتجاوب مع فئات دلالية. والفئات التي تنتمي إلى فئة واحدة تحتفظ بجوهر دلالي مشترك، ومن ثم فإنّ العروض إذا خضع لمبدأ اللاتوازي فإنه يعطي إمكانية الابتعاد عن اجتماع كلمات من فئات واحدة في القافية كاسمين أو فعلين<sup>(1)</sup>.

## \*الأنساق القافوية الأفقية:

تنتج من التشاكل الصوتي لحرف واحد أو مجموع الحروف التي تشكل وحدة صوتية كاملة، ولذلك فهي على مستويين: مستوى الحرف ومستوى الكلمة.

(1) بنية اللغة الشعرية 79.

## 1. مستوى الحرف:

تلعب المواقع التقطيعية هنا دوراً رئيساً في تشكيل الأنساق القافية؛ لأنها بتقطيع البيت إلى مواقع إيقاعية (وزنية وترصيعية)، تخلق فضاءً مناسباً لإمكانية التسجيع، وبالتالي خلق أنساق قافية في فضاء البيت تدعم الوظيفتين: الإيقاعية والدلالية. وتظهر تلك الإمكانية التسجيعية في مواقع تقطيعية احتمالية متعددة، مثل نهاية القرينة الترصيعية المنسقة مع نصف الشطر (تشطير التصريع)، ونهاية القرينة غير المركبة (تسميط الشطر) ونهاية القرينة الترصيعية المركبة من أكثر من كلمة (تسميط البيت)، ونهاية الشطر، حيث يقسم البيت إلى شطرين (التصريع).

وتتجلى تلك المواقع التقطيعية في الشعر المملوكي على الشكل التالي:

أ - التسجيع : هو أن يكون روي القرائن مماثلاً لروي القافية<sup>(1)</sup> وقد بلغت نسبته في الشعر المملوكي (0.14)، وهي نسبة ضئيلة، كما سيتضح بمقارنتها بالأنساق الأخرى، ومن ذلك قول الحلي على البسيط<sup>(2)</sup>:

ببَارِقِ خَـنَمٍ، فِي مَازِقِ أَمَمٍ      أَوْ سَائِقِ عَرِمٍ، فِي شَاهِقِ عِلِمٍ  
م ————— م      م ————— م

قُسِمَ البيت إلى أربعة قرائن ترصيعية مسجّعة بحرف الميم، وهو حرف الروي نفسه. ويحقق ذلك للبيت التماسك الأفقي الداخلي، مقابل التماسك الخارجي المتحقق بتكرار القافية. يضاف إلى ذلك أن بؤرة التوتر التي تحققها القافية بوقفها الإيقاعية تنتثر إيقاعياً على القرائن الترصيعية المسجّعة بتقنية داخلية، هي القافية الأخيرة نفسها.

ب - التصريع: هو أن يكون آخر حرف المصراع الأول على شاكلة حرف المصراع الثاني في البيت<sup>(3)</sup>، أو ما كانت عروض البيت فيه تابعة "لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"<sup>(4)</sup>. ويكثر في البيت الأول من القصيدة؛ للتمييز بين الابتداء وغيره، ويفهم، من قبل تمام البيت، روي القصيدة وقافيتها<sup>(5)</sup>. له في أوائل القصائد طلاوة ووقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة<sup>(6)</sup>. بلغت نسبته في الشعر المملوكي (10.22) وهي نسبة عالية تعبر عن سيطرته

(1) تحرير التحبير 299 - 300.

(2) الديوان 695.

(3) نقد الشعر 51.

(4) العمدة 1/ 173.

(5) سر الفصاحة 222.

(6) منهاج البلغاء 283.

كعنصر إيقاعي بارز. ومنه قول ابن زقاعة<sup>(1)</sup> على الوافر<sup>(2)</sup>:

رَأَى عَقْلِي وَكَبِي فِيهِ حَارًا      فَأَضْرَمَ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ نَارًا

طابقت آخر تفعيلة في المصراع الأول آخر تفعيلة في المصراع الثاني، من حيث الوزن والتقطيع الصرفي وحرف الروي.

إلا أن أهمية التصريع في البيت الأول لا تمنع من وقوعه في الأبيات التالية. ومن ذلك وقوعه في أكثر من موقع في قصيدة شمس الدين الموصلي<sup>(3)</sup>:

ب1- جَوَانِحِي لِسَوَاكُم قَطْ مَا جَبَحَتْ      فَمَا لَهَا جُرِحَتْ مِنْ غَيْرِ مَا اجْتَرَحَتْ  
ب5- قَرَّتْ بِقَرَبِكُمْ حِينًا وَقَدْ فَرِحَتْ      لَكُنْهَا الْيَوْمَ بَعْدَ الْبُعْدِ قَدْ فَرِحَتْ  
ب13- أَنْوَارُ غُرَّتِهِ لَوْ أَنَّهَا لَمَحَتْ      لَوْحُ الدُّجَى إِنْ سَجَى مُسْبُوذُهُ لَمَحَتْ

جاءت مواقع التصريع لتحقيق أمرين: الأول: إيقاعي؛ فالتصريع في البيت الأول يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة، سينهض بها الروي في كل القصيدة. ويتناغم هذا الروي مع بعض مواقع التكرار بخلق توافق صوتي أفقياً وعمودياً في القصيدة. الثاني: دلالي، يتمثل بالربط بين مستويات الحقول الدلالية التي يطرحها النص، مما يخلق شعوراً بالوحدة الدلالية التي تعم النص، وتتضافر مع الوحدة الموسيقية لتشكيل القصيدة. وهذا ما يحدث حين يخرج الشاعر في قصيدة من غرض إلى آخر، فيأتي بالتصريع إخباراً بذلك<sup>(4)</sup> وتحريكاً للنفس لتستأنف النشاط.

ج - التسميط: مأخوذ من السَّطَط؛ أي خيط الجوهر، "وهو أن تجتمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته يسيراً، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السطط"<sup>(5)</sup>، ويشمل التسميط، فضائياً، البيت والقصيدة. وقد صنفنا تسميط البيت في المستوى الأفقي بسبب التنوع القافوي الذي يأخذ خطأً أفقياً داخل البيت الواحد. وصنفنا تسميط القصيدة في المستوى العمودي لأنه يرتبط بالتنوع القافوي الخارجي، وبالقصيدة كلها.

(1) هو إبراهيم بن بهادر، برهان الدين بن زقاعة. ولد بغزة سنة (745هـ)، أخذ بالقراءات والفقه والتصوف. قال الشعر ونظر في النجوم وعلم الحرف. تروّج فاعظم قدره. الضوء اللامع 132/1.

(2) الضوء اللامع 132/1.

(3) الوافي بالوفيات 266/1.

(4) العمدة 174/1.

(5) نفسه 181/1.

بلغت نسبته في الشعر المملوكي (1.33)، منه قول قانصوه الغوري (- 922هـ) <sup>(1)</sup> على الكامل <sup>(2)</sup>.

قَالَ اللَّهُ يَخْفَظُهُمْ، وَيَجْمَعُ شَمْلَهُمْ      فَفَوَّادَنَا مِنْ حُبِّهِمْ مَلَانْ

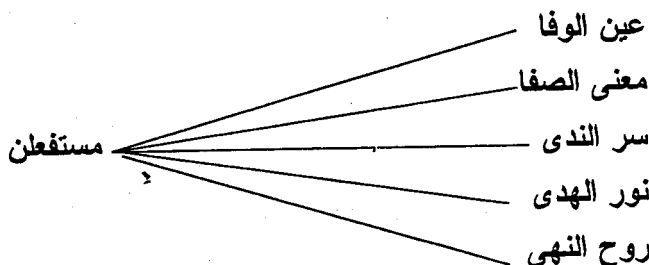
\_\_\_\_\_ م \_\_\_\_\_ م \_\_\_\_\_ ن

دخل السجع الشطر الأول من البيت بحرف الميم، إلا أنه قد يقع السجع أيضاً في جميع أجزاء البيت، ومنه قول علي بن محمد بن وفا (— 807هـ)<sup>(3)</sup>، على الكامل<sup>(4)</sup>.

عَيْنُ الْوَقْفِ، مَعْنَى الصَّفَا، سِرُّ النَّدَى  
نُورُ الْهُدَى، رُوحُ النُّهَى، جَسَدُ الرَّشَدِ

\_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_      / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

قسم الشاعر البيت إلى أجزاء مسجعة، مخالفاً حرف الروي في القافية، ليحقق قوة إيقاعية على مستوى تسجيع البيت وعلى مستوى تقسيم البيت إلى قرائن ترصيعية متوازية تقطيعياً.



د - التشريع: هو أن يبنى البيت على قافيتين ووزنين. يحقق الشاعر من خلاله نسقاً قافوياً جديداً على المستوى الأفقي، إذا وقع في البيت والبيتين؛ وإذا استمر في كل القصيدة فهو يحقق نسقاً قافوياً تطريزياً، بالإضافة إلى تعزيز المستوى الإيقاعي، ومنه أرجوزة ابن نباتة التي يستلها بقوله: (5)

أَفَدِي قَمَر عَقْلِي قَمَر

$\int \underline{\hspace{2cm}} \int \underline{\hspace{2cm}}$        $\int \underline{\hspace{2cm}} \int \underline{\hspace{2cm}}$

تقوم تقفية البيت على تكرار حرف الروي في نهاية الأجزاء الداخلية. والبيت من مجزوء

<sup>(1)</sup> قانصوه بن عبد الله الظاهري الغوري، الملقب بالملك الأشرف. سلطان مصر من سنة (905هـ)، إلى (922هـ).

(2) إعلام النبلاء 161/3. كان ملعاً بالموسيقى والأدب. له ديوان شعر مخطوط. وللسيطري شرح على بعض موشحاته. الأعلام 187/5.

(3) أبو الحسن القرشي، متصوف إسكندرِي الأصل، له ديوان شعر وموشحات ومؤلفات في التصوف. الأعلام 7/5.

(4) الديوان 30.

(5) الديوان 193.

الرجز، ويتحول إلى مشطوره إذا حذفنا الجزء الأول أو الأخير. وتبقى القافية الجديدة مكررة في أبيات القصيدة. ويتحول إلى منهوك الرجز إذا حذفنا الشطر الثاني بجزأيه، وتبقى القافية واحدة في الشطر الأول والشطر الثاني.

## 2. مستوى الكلمة:

أ - رد الإعجاز على الصدور: إن بناء البيت الشعري، طرداً أو عكساً - أي بناء أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت - يقوم على ارتباط الشطرين دلاليًا في الدرجة الأولى، واستقلالهما النسبي يحتل درجة متدنية. وهذا ما أكدته الإحصاء؛ فقد بلغ (11.55). ويبين ذلك سيطرة وحدة البيت. وهذا يتجلى صوتياً ودلاليًا بأشكال متعددة، أحدها ارتباط العجز بالصدر لفظياً، أي ما سمي بالتصدير، أو دلاليًا؛ أي ما سمي بالتوشيح.

### أ/1 - الوجه اللفظي:

هو أن تكون إحدى "الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواقع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه... والأصل في هذا الفرع ألا يرجع الصدر والعجز إلى التكرار"<sup>(1)</sup>.

يركز التعريف على أمرين: نوع المادة وموقعها. نوع المادة أن تكون مكررة أو متجانسة أو ملحقة بالتجانس. أما عن الموقع، فيحدد بستة مواقع: واحد ثابت، وهو آخر البيت، وخمسة متحركة هي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه. وفق ذلك يبدو التصدير تجنيساً لولا ربط بالقافية، وهذا ما أكدته ابن الأثير. (637 هـ)، حين انتقد الفصل بين التصدير والتجنيس، واعتبر التصدير ضرباً من التجنيس<sup>(2)</sup>.

إلا أننا لو فصلنا بين التصدير والقافية لصاح التصدير في أنواع علم البديع، لأنه سيدخل بعد ذلك في باب التجنيس مرة، وفي باب التردد مرة أخرى، وهو لا يتميز من الأخير، في أحد مستوياته - أي في التكرار - إلا بالموقع القافوي؛ فـ"التصدير قريب من التردد، والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي... والترديد يقع في أضعاف البيت"<sup>(3)</sup>.

يُقسّم ابن أبي الإصنع التصدير<sup>(4)</sup> على حسب الموقع إلى أقسام وردت جميعها في الشعر المملوكي بنسبة تقريبية قدرها (1.48) وهي:

(1) مفتاح العلوم 430 - 431.

(2) المثل السائر 251/3 - 252.

(3) العمدة 3/2.

(4) تحرير التحبير 116.

\*تصدير التقفية: تجاوب آخر الشطر الأول وآخر الثاني، ومنه قول قانصوه الغوري على الكامل<sup>(1)</sup>.

فَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي إِخْسَانُهُ أَبَدًا يَلِينُهُ بِقُضْلِهِ إِخْسَانُ

تكررت كلمة القافية في آخر المصراع الأول:

\*تصدير الحشو: هو تجاوب وسط الشطر الأول وآخر الثاني، ومنه على الكامل<sup>(2)</sup>:

لَا فُزْتُ مِنْ أَشْرَاكِ حُبِّكَ سَالِمًا إِنَّ شُبْتُ دِينَ هَوَاكِ بِالْإِشْرَاكِ

تكررت "إشراك" باختلاف المعنى في حشو الشطر الأول وآخر البيت تحقيقاً لرد الإعجاز على الصدور.

\*تصدير الطرفين: تجاوب أول الشطر الأول وآخر الثاني، ومنه قول ابن الوردي على الطويل<sup>(3)</sup>.

سَلَامٌ عَلَيْكُمْ مَا أَلَدَّ وَصَالَكُمْ وَغَايَةُ مَجْهُودِ الْمُقِلِّ سَلَامٌ

يتجاوب أول الصدر مع آخر العجز بتكرار كلمة "سلام" محققاً عودة الثاني إلى الأول.

كما وردت ألوان أخرى في الشعر المملوكي من أشكال تقفية التصدير لم يدخلها النقاد تحت باب التصدير، لأنها لا تعتمد نوع المادة المكررة أو المتجانسة، وإنما أخذت شكل قصيدة التقفية، ولكن ليس بتكرار كلمة، وإنما بتكرار حرف، يضاف إلى ذلك أنها عُدَّت من الأشكال الشعرية المستحدثة التي دفعت الشعر العربي إلى باب الزخرفة اللفظية، إلا أننا سندخلها في باب التصدير؛ لأنها تتشكل من ارتباط عجز البيت ب صدره بحرف واحد يتكرر في الروي، وفي أول الصدر. وقد سمي بعض النقاد هذا اللون بـ"محبوك الطرفين"<sup>(4)</sup> وعليه أسس الحلبي أرتقياته<sup>(5)</sup> ومنه على البسيط<sup>(6)</sup>.

بَدَتْ لَنَا الرَّأخُ فِي تَاجٍ مِنَ الْحَبِّ فَمَزَّقَتْ حَالَةَ الظَّلْمَاءِ بِاللَّهَبِ

تبدأ أبيات القصيدة بالباء، وهو حرف الروي نفسه، ومن ذلك على حرف الناء في بحر الكامل<sup>(7)</sup>.

(1) إعلام النبلاء 460.

(2) ديوان الحلبي 414.

(3) الديوان 257.

(4) مطالعات في الشعر المملوكي 206.

(5) نسج الحلبي في مدح الملك النصور الصالح شمس الدين ( — 647هـ )، مجموعة قصائد جاءت على عدد الحروف

المحالية وترتيبها، في مبتدأ كل بيت ومنتهاه بالأرتقيات نسبة إلى المملوح.

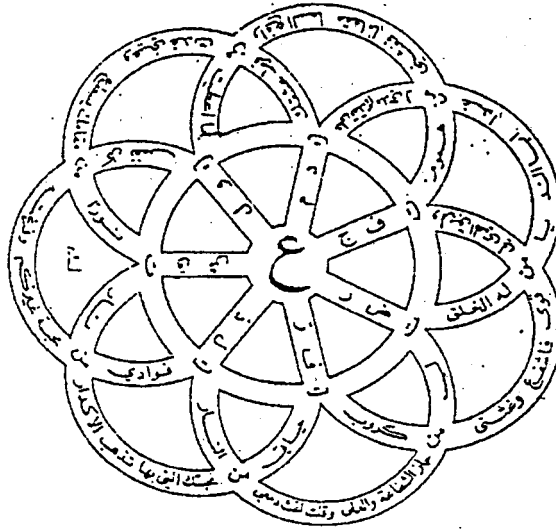
(6) ديوان الحلبي 707.

(7) ديوان الحلبي 709.



تَابَ الزَّمَانُ مِنَ الذُّنُوبِ، فَوَاتِ  
وَإِغْتَمَ لَذِيذُ الْعَيْشِ قَبْلَ فَوَاتِ

ويضطر الشاعر إلى نظم "محبوك الطرفين" حين يبني قصيدته على أشكال هندسية كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس... الخ، وذلك لأنه يبدأ من نقطة ثم يعود إليها، فالدائرة مثلاً لها مركز، وفي هذا المركز حرف بدأ منه البيت وإليه ينتهي. وعليه فإننا نستطيع أن نكتب كل قصيدة من قصائد الأرتقيات بشكل دائري مبسط، لأن أبيات كل أرتقية تبدأ وتنتهي بحرف واحد، وقلنا المبسط لأن الشعر الهندسي أكثر تعقيداً من إعادة حرف الابتداء والانتهاء، لما يحفل به من نقاط تقاطع بين الأبيات، بحكم الأشكال الهندسية المتداخلة في القصيدة.



إذا نظرنا إلى الدائرة نقرأ الأبيات الآتية من الطويل: (1)

عَشَقْتُ نُوراً مِنْ مَقَامِكَ يَسْطَعُ	وَعَيْنِي غَدَتِ مِنْ فَرْطِ عَشْقِكَ تَدْمَعُ
عَمَدَتْ عَلَى تَقْدِيمِ مَدْحِي لِمَنْ غَدَا	أَيَا النَّدَى يَأْمَنُ لَهُ الْخَلْقُ تَضْرَعُ
عَرَضْتُ لِمَنْ حَارَ الشَّفَاعَةُ وَالْعُلَا	وَقُلْتُ أَغِثْ دَمْعِي مِنَ النَّارِ تَلْدَعُ
عَذَلْتُ فُؤَادِي مِنْ مَحَبَّةٍ غَيْرِكُمْ	وَقَرَعْتُهُ مِنْ كُلِّ نَفْسٍ تَوَلَّعُ
عَلَوْتُ بِمَا أُعْطِيتُ مِنْ رَافِعِ الشَّمَا	مَقَاماً فَعَيْنِي مِنْ هُمُومٍ تَفْجَعُ
عَجِفْتُ وَلَمْ يُبْقِ الْهُوَى لِي مِنْ قُوَى	فَاشْفَعْ وَعَيْنِي مِنْ كُرُوبٍ تَفْرَعُ
عَزَفْتُ حَيَاتِي مِنْ مَحَبَّتِكَ الَّتِي	بَهَا تَذْهَبُ الْأَكْدَارُ مِنَّا وَتُشْفَعُ

(1) مطالعات في الشعر المملوكي 210.

## أ/ 2 - الوجه الدلالي: يتشكل من الترشيح والتوشيح:

\* الترشيح: هو أن يكون في البيت لفظ يدل على القافية، أي يستدعيها دلاليًا، لارتباطهما - اللفظ والقافية - معنويًا، ارتباط الفرع بالكل أو العكس، وارتباط النوع أو الأثر.

كثر في الشعر المملوكي، إذ بلغت نسبته التقريبية (8.88). ومن ذلك قول عائشة الباعونية (922هـ)<sup>(1)</sup>، على الكامل:<sup>(2)</sup>

وَلَكُمْ بِهَا ذَابَتْ قُلُوبٌ مَا غَدَتْ  
تَجِرِي مِنَ الْأَمَاقِ وَالْأَخْدَاقِ

استدعت الأماق الأحداث لتناسب المعنى واستكماله.

ومنه قول ابن خطيب داريا (ب 811 هـ)<sup>(3)</sup> على الطويل<sup>(4)</sup>.

أَلَمْ يَكْفِ أَنِّي قَدْ تَرَكْتُ مَوَاطِنِي  
وَفَارَقْتُ أَحِبَّائِي وَجَبْتُ الْفِيَاثِيَا

يبنى البيت على الترشيح، منذ أن ترك الشاعر بيته ووطنه وفارق أحبائه بحثاً عن الرزق الذي يحتاج إلى التنقل والتقلب في الفياثي. والشاعر هنا يخلق الفاعلية الشاعرية بين أجزاء البيت مجتمعة، وبين الإحياء بالقافية من جهة "وجبت" و"الفياثيا". من جهة أخرى معتمداً بذلك على ثقافة المتلقي، وبخاصة أنهما - أي الشاعر والمتلقي - يتقاطعان في هذا الموقع مع الموروث الثقافي بشكل عام، والشعري بشكل خاص، وذلك في بحث الإنسان عن الرزق والتجول في بقاع الأرض، وتجاوز الفياثي والتقلب في منعطفاتها. ومن الاستدعاء في ذلك ما يقوم على ارتباط المتناقضين، إذ يستدعي الأول منهما الثاني، لاستكمال المعنى وتقويمه، مثل قول حسن الغزي<sup>(5)</sup> من الكامل:<sup>(6)</sup>

فَأَحْلَلْ نَفْسَ مَنْهُ أَذْرَكَ طَالِبٌ  
فِيهِ اسْتَوَى الْمَسْتُورُ وَالْمُهَيَّكُ

الاستواء هنا هو في حالة تناسب بين أمرين، يفترض وضعهما السكوني خارج النص وسياقه الدلالي التناقض والتنافي، إلا أنهما في السياق المعرفي الذي يطرحه النص (أحقية الموت وقضاء

(1) عائشة بنت يوسف بن أحمد بن ناصر الباعوني نسبة إلى باعون من قرى عجلون في شرقي الأردن. مولدها ووفاتها في دمشق، شاعرة وأديبة وفقيرة، لها بديعية مطبوعة. و"فيض الفضل" مخطوط و"المورد الأمل في المولد الأسنى"، مطبوع باسم "مولد النبي للباعونية". الأعلام 241/3.

(2) الديوان 2/.

(3) هو جلال الدين أبو المعالي محمد أحمد بن سليمان بن عساكر الأنصاري الخزرجي، نسب إلى قرية "داريا" قرب دمشق. كان شاعر دمشق في عصره. له ديوان شعر مخطوط. و"الإمداد في الأضداد"، و"ملاذ الشواذ"، و"تحصيل الأدوات بتفصيل الوفيات". الأعلام 330/5.

(4) الديوان 249.

(5) محمد بن علي بن محمد شاعر اختص بمدح أمراء الغرب في لبنان، مصري الأصل والمولد نشأ بغزة وأقام في دمشق، الأعلام 285/6.

(6) الوافي بالوفيات 331/5.



ب - التسيبغ أو تشابه الأطراف: هو إعادة لفظ القافية في أول البيت الذي يليه<sup>(1)</sup> إذ يرتبط البيت بأخيه ارتباطاً صوتياً، من خلال تكرار اللفظ؛ مما يحقق تماسكاً ذا بعد دلالي يجسده الشاعر بالترديد اللفظي، وهو قريب من رد العجز على الصدر إلا أنه يتجاوز وحدة البيت وأخيه وربما وحدة القصيدة كلها. وقد ورد عند شعراء العصر المملوكي، غير أنه لم يطغ على شعرهم ولم يصبح سمة شاملة لهم، إذ بلغت نسبته التقريبية (0.14) وهي نسبة ضئيلة سنكبر حين نقرنه بالتجنيس، لأننا نعد التسيبغ تجنيساً تاماً بين بيتين، ومنه قول ابن زقاعة على الوافر<sup>(2)</sup>:

وَصَافَحْتُ الْخُزَامَ وَعُتْقَوَانًا      وَشَيْخًا ثُمَّ قَبَّلْتُ الْجِدَارَ<sup>(3)</sup>  
جِدَارَ دِيَارِ مَنْ أَهْوَى قَدِينًا      رَعَى الرَّحْمَانُ هَاتِيكَ الدَّيَارَ

ارتبط البيتان صوتياً بتكرار لفظ القافية "جدار" وعزز الشاعر ذلك الارتباط الصوتي بارتباط معنوي حين وضّح جدار من يقصد، فقال "جدار من أهوى" وبذلك تعانق البيتان صوتياً ودلالياً، على الرغم من أن البيت الأول لا يفنق إلى الثاني، وهو تام به وبدونه.

### \* الأنساق القافية العمودية:

لا تعدد القافية الموحدة في القصيدة إعلاناً صوتياً أو شكلياً، عن نهاية كل بيت فحسب، وإنما تمثل موقعاً مركزياً يشمل القصيدة أفقياً وعمودياً، على المستويين: الصوتي والدلالي. وقد لاحظنا، كما سبق، الأنساق الأفقية وتمثلها في الشعر المملوكي، وفي مقابلها تمثل الأنساق القافية العمودية مركز التماسك الإيقاعي في القصيدة العربية، إذ تبدو بتناغمها مع الوزن العروضي بمثابة الإطار الشامل للمستوى الإيقاعي، وفي داخله تتلون المستويات الإيقاعية الأخرى؛ الترصيعية والنقطعية والصوتية. وعليه، فهي لا تخرج، في النقد العربي القديم، عن المعيار والانزياح عنه، تحت عناوين وحدة القافية وحروفها وأنواعها وعيوبها وحركاتها؛ ومدى تطابق ذلك على المستوى العمودي في كل قصيدة، وارتباطه بالبنية الدلالية للقصيدة، من خلال ما تحققه القوافي الموحدة في القصيدة، من خلال ما تحققه القوافي الموحدة في القصيدة، فيما بينها من تماثل صرفي وتماثل نحوي.

### \* المظاهر والحدود:

يبين الإحصاء شيوع القافية المطلقة في الشعر المملوكي بنسبة تقريبية قدرها (91.66) وهي

(1) تحرير التحبير 520.

(2) الضوء اللامع 133/1.

(3) الخزامى نبت طيب الريح، واحدته خزاماة. العنق: الشجر التي تعمل منها القسي. والشيخ: نبات سهلي يُتخذ من بعضه المكائنس، وهو من الأمرار، له رائحة طيبة.

نسبة قريبة من حصيلة إبراهيم أنيس التي عممها على الشعر العربي، وبلغت نحو (90%)<sup>(1)</sup>.

ولكي نفهم تلك النتيجة نشير إلى الدور الموسيقي الذي تحقّقه القافية المطلقة بسبب انفتاحها على حروف المد؛ فهذه الحروف قوة موسيقية بسبب وضوحها الصوتي.

ويأتي ذلك عكس القافية المقيدة التي تقفل الصوت على نهاية الحروف الصامتة؛ فتحبس مجرى الهواء، وتوقف المد الإيقاعي. يبين الفرق بين القافيتين نزوع الشعر العربي بشكل عام والمملوكي بشكل خاص إلى التكامل الإيقاعي. ومما يؤكد ذلك درجة الرتبة الموسيقية التي تحتلها نوعية القافية في الشعر المملوكي؛ إذ يلاحظ أن (56.24) من القوافي هي قواف مؤسدة أو مردوفة، أي هي قواف تحقق أعلى الدرجات الموسيقية بسبب الوضوح الصوتي الذي يحققه فيها حرف المد وحرف اللين وحرف التأسيس، وذلك قبل حرف الروي. يضاف إلى ذلك حرف العلة الناتج عن إشباع الصامت والآخر في كلمة القافية المطلقة. ومن ذلك مثلاً قصيدة علي بن غانم (737هـ)<sup>(2)</sup> من البحر الخفيف في رثاء ابن تيمية (728هـ). يقول في مطلعها:<sup>(3)</sup>

أَيُّ حَبِيزٍ مَضَى وَأَيُّ إِمَامٍ  
ابْنُ تَيْمِيَّةَ النَّقِيِّ وَحَيْدُ الدُّ

يَمْدَدُ أَلْفَ الرَّدْفِ فِي قَوَافِي الْقَصِيدَةِ كَامِلَةً، مِمَّا يُعْطِي مَسَاحَةً وَاسِعَةً لِلإِنْشَادِ، وَيُدْعِمُهُ حَرْفُ الرُّوْيِ الْمَطْلُوقِ. وَمِنْهُ أَيْضًا عَلَى الْوَافِرِ: (4)

شِفَائِي فِي وَصَالِكَ يَا حَبِيبِي  
وَعَيْنُ حَيَاةٍ رُوحِي فِي التَّجَلِّي

وَسَقَمِي فِي صُدُوكَ يَا حَبِيبِي  
كَمَا فِي السَّيْرِ مَوْتِي يَا رَقِيبِي

يدخل حرف المد إلى القافية المردوفة في كل أبيات القصيدة. ويتجاوب مع الردف إشباع حرف الروي، مما يخلق إيقاعاً متجاوباً في القافية بمد الصوت وإكساب القصيدة درجة موسيقية متقدمة.

ويتأكد ذلك الاهتمام الموسيقي حين نلاحظ أن نسبة (65%) من مجموع القوافي المردوفة، تتميز بالترام حرف مد واحد في كل أبيات القصيدة، من دون تغييره. وهذا يضيف عليها طاقة موسيقية أكبر من القوافي الأخرى، مما يعني القول بأن الشعر المملوكي اهتم بالقوافي الموسيقية؛ ومما يؤكد تلك الفزعة تركيز الشعر المملوكي على بعض حروف الروي وتكرارها في أكثر القصائد، ويمكن تقسيمها على الشكل التالي:

— الطبقة الأولى : (ر.ب.ل.ن.د) بنسبة (13.72 إلى 9.80).

(1) موسيقى الشعر 312.

(2) علي بن محمد بن غانم النشسي، باشر الإنشاء سنتين سنة، وحدث بالصحيحين. شذرات الذهب 114/6.

(3) الوافي بالوفيات 31/7.

(4) ديوان عائشة الباعونية 21.

## — الطبقة الثانية: (ت.ق.ك.أ.ف) بنسبة (5088).

لم تأت تلك النسبة مصادفة، أو بسبب كثافة حضور حروف الرتبة الأولى وقلة حضور حروف الرتبة الثانية في مفردات المعجم العربي، كما يرى إبراهيم أنيس<sup>(1)</sup> وإنما بسبب النزعة الموسيقية في الشعر المملوكي، وتناسب تلك الحروف دون غيرها مع تلك النزعة. فالطبقة الأولى تشترك فيما بينها بأنها حروف مجهورة، غير مفخمة، ومواقع نطقها قريب بعضها من بعض. فهي إما أن يكون مخرجها أسناني لثوي، أو لثوي، باستثناء الباء فهو شفوي. وفي الطبقة الثانية تلتقي الحروف بأنها شديدة، ومهموسة وغير مفخمة، وتتقارب مواقع نطقها لتوزعها بين الطبقي واللثوي والحلقي والحنجري، باستثناء التاء والفاء، فهما أسنانيان لثويان.

ومما يساعد على توليد الموسيقى في القافية، إضافة إلى ما سبق، تناوب الحركة والسكون في القافية. مما يدفع إلى إطلاق الصوت وامتداده. ويتوافر هذا غالباً في القافية المتواترة؛ ولذلك ينزع الشعر المملوكي إليها لتحقيق الكمال الموسيقي. وتؤكد ذلك نتيجة الإحصاء التي أثبتت أن شيوع القافية المتواترة يشكل النسبة الأولى من حيث حضورها، إذ بلغت (43.75) بينما بلغت نسبة القافية المتداركة (37.5). وهي تأتي بالدرجة الثانية، من حيث تناوب الحركة والسكون. وتأتي بالدرجة الثانية القافية المتراكبة بنسبة (18.72) وتحتل أدنى الدرجات الموسيقية.

من المظاهر البارزة في حكم القيمة الذي أطلقه النقد العربي القديم على القافية ما سمي بـ "عيوب القافية". وإذا أردنا شمول الدلالة، يمكن أن نسميها "مظاهر الخروج على القافية الموحدة" وذلك للإحاطة بطرفي المعادلة النقدية التي تحكمت بحكم القيمة ذاك. وينبثق طرفا المعادلة من المعيار — وهو وحدة القافية — والانزياح عنه؛ وهو الخروج عن وحدة القافية.

وانطلاقاً من حكم القيمة ذاك يعمل الشعر على خلق تجانس صوتي لا يوقف تطور المعنى وتسلسله، مؤسساً بذلك القافية عمودياً على المبدأ نفسه الذي أسس عليه البيت الشعري أفقياً، من حيث تجانس الصوت وتنوع المعنى. ولكي يتحقق ذلك كان على القافية أن تبنى على أمرين: التجانس الصوتي (وحدة القافية وتجانس الصوامت والصوائت فيها) والاختلاف الدلالي (تنوع المعنى)؛ ولأنه من غير الممكن أن تتحقق تلك العلاقة بين الصوت والمعنى في إطار التجانس الصوتي الكامل (المماثلة) بين قوافي القصيدة، فقد حدد النقد ذلك التجانس ببعض الحروف؛ كالرووي وألف التأسيس... الخ. وبعض الحركات؛ كالمجرى والإشباع... الخ. محاولاً بذلك الوصول إلى المقاربة بين القوافي تاركاً للمعنى مجالاً صوتياً ليتنوع من خلاله ويشكل، بخاصة أن اللغة غير قادرة على إمداد الشعر بسبل لا نهاية له من المفردات المتماثلة صوتياً والمختلفة دلالية. إلا أن الشعر ببحثه الدائم عن تحقيق وظيفته الشعرية على المستوى الإيقاعي لجأ إلى عملية تعويضية تغني عن قصور اللغة ذاك، باعتماد القوافي المتماثلة صرفياً ونحوياً؛ لما يخلقه ذاك التماثل عمودياً من تجانس إيقاعي بين القوافي وتعززه من جهة التقاطعات الدلالية بين القوافي، ومن جهة ثانية، البنية

(1) موسيقى الشعر 276.

الدلالة الكبرى للنص بشكل عام.

ووفق ذلك التصور للمعيار، وأسباب بواعثه عد الخروج، عما يمكن أن يكون موحداً في قوافي القصيدة، عيباً، ويترتب العيب على سلم الدرجات وفق عاملين: الأول: مدى تقليصه للتجانس الصوتي؛ ونضرب لذلك مثلاً الفارق بين "الإكفاء" و"الإجازة"، فالأول: اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة، على أن يكون كل منهما مجانساً للآخر في المخرج، والثاني: اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ولا يجانس أحدهما الآخر. والعامل الثاني: بمدى تحطيم العيب للتناسب بين قطبي النص الشعري (الصوت والمعنى)، كالإبطاء الذي يحقق التجانس الصوتي الكامل (المماثلة)؛ إلا أنه يضحى بالمعنى بتكراره، أي أنه يخل بالمعادلة القائمة بين الصوت والمعنى.

وعليه يمكننا إعادة ترتيب مظاهر الخروج عن وحدة القافية صوتياً وضرورة الاختلاف على المستوى الدلالي بشكل يشمل ما سمي بـ"عيوب القافية"، وبعض المظاهر التي أفرزت التسميات والمخمسات، وما إلى ذلك من مظاهر الخروج المنظم والمقنن، بالإضافة إلى بعض مظاهر الخروج غير المقنن الذي بقي شاذاً ومرفوضاً، كقصائد القوافي المرسلة.

<p>المعيار (وحدة الصوت وتنوع المعنى)</p>	<p>الانزياح عن المعيار (تنوع الصوت ووحدة الدلالة).</p>
<p>1 – وحدة حروف القافية خلا الدخيل: (الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس).</p>	<p>*تنوع حرف الروي المقنن، مثل التسميط. *تنوع حرف الروي دون تقنين. ويكون على مستويين: *مستوى بعض الأبيات، ويسمى الإجازة والإكفاء. *مستوى القصيدة، وتسمى "مرسلة القافية". *خَرَق الوحدة والخروج عليها تحت اسم "سناد الردف وسناد التأسيس".</p>
<p>2 – وحدة حركات القافية، وهي المجرى والنفاذ والحذر والإشباع والرس، وتستثنى من ذلك حركة ما قبل الروي المقيد، أي التوجيه.</p>	<p>*خَرَق الوحدة والخروج عليها تحت اسم "الإقواء والإصراف، وسناد الإشباع وسناد الحذو".</p>
<p>3 – التنوع الدلالي.</p>	<p>* خرق التنوع بالتمائل، كالإبطاء.</p>

اتساقاً مع ذلك الفهم لفاعلية القافية موسيقياً، ومع ما افترضناه من نزوع الشعر المملوكي نحو الكمال الإيقاعي، فإن خروج ذلك الشعر عن المعيار القافوي نادر، ويتركز بالدرجة الأولى في سناد التوجيه بنسبة تقريبية قدرها (25.49)، وبعدّ سناد التوجيه أدنى درجات العيوب، بل استثناءه العروضيون من العيوب، كما رأينا في رقم "2" من الخطاطة.

ويعود استثناءه لخلوه من القدرة على تحطيم الوحدة الموسيقية التي تسعى إليها القافية في معيارها الشامل.

ويأتي سناد الردف في الدرجة الثانية بعد سناد التوجيه، بنسبة (13.72) ويتنوع بين حروف المد وحروف اللين.

تشكل بقية مظاهر "عيوب القافية"، في الشعر المملوكي نسباً غير ملموسة، ومن ذلك اختلاف المجرى بكسر وضم، وهو ما سمي بالإقواء، أو اختلاف حركة الروي بكسر وفتح أو ضم وفتح، وهو ما سمي بالإصراف. الأول أقل خروجاً عن المعيار المنشود؛ لأنه أقرب إلى وحدة الحركات وتجانسها في القصيدة كلها. ومن الثاني الخروج من الضمة إلى الفتحة في قول ابن دقيق العيد (702هـ) على الطويل<sup>(1)</sup>:

لَعَجْرِي لَقَدْ كَلَفَتْهَا فِي مَسِيرِهَا  
وَتَسْأَلُنِي رِفْقاً بِهَا وَبِضَعْفِهَا  
وَلِلْعَيْشِ آمَالٌ بِلَيْلِي تَعَلَّقَتْ  
بُلُوعٌ مَدَى قَدْ قَلَّ فِيهِ اخْتِمَالُهَا  
وَلَوْ خَفَّ مِنْ شَوْقِي أَجَبْتُ سُؤْلَهَا  
أَخَافُ الْمَنَايَا قَبْلَ كَوْنِي أَنَا لَهَا

تخرج حركة المجرى في البيت الثاني عن الضمة إلى الفتحة. ومن مظاهر ذلك الخروج النادر أيضاً اختلاف حركة الدخيل، وهو ما يسمى بـ"سناد الإشباع"، ومنه على السريع<sup>(2)</sup>:

1- الذَّمْعُ هَامٌ وَالْحَشَى هَائِمٌ  
2- يَا مَنْ خَلَا مِنْ حُسْتِهِمْ نَاطِرِي  
3- وَاللَّهِ مَا سَارَتْ بِأَرْضِ الْحِمَى  
4- وَلَا سَرَتْ مِنْ نَحْوِهِ نَسْمَةٌ  
5- سَقَى لَيَالِيَنَا عَلَى حَاجِرٍ  
6- لَيَالِيًا بِالْوَصْلِ قَضَائِيهَا  
7- أَخْبَابَنَا مَا الْجِزْعُ مَا الْمُنْحَى  
8- مَا قَامَ هَذَا الْكُونُ إِلَّا بِكُمْ  
9- وَلِي بِجَرْعَاءِ الْحِمَى شَادِنٌ  
وَالْجَفْنُ دَامٌ وَالْجَوَى دَائِمٌ  
فِي الْقَلْبِ مَغْنَانُكُمْ وَمَغْنَانُكُمْ  
رِكَابُنَا إِلَّا نَكْرَانُكُمْ  
إِلَّا عَرَفْنَاهَا بِرِّيَاكُمْ<sup>(3)</sup>  
غَيْثٌ وَحَيَّاهَا وَحَيَّايَاكُمْ<sup>(4)</sup>  
مَا كُنَّا أَخْلَاهَا وَأَخْلَاكُمْ  
مَارَامَةٌ مَا الشَّغْبُ لَوْلَاكُمْ  
وَلَا الْوُجُودُ الْمَخْضُ إِلَّا كُمْ  
بِقَتْلِ أَرْبَابِ الْهَوَى عَالِمٌ

(1) الديوان 186.

(2) ديوان الشاب الظريف 207.

(3) الرِّيا: الريح الطيبة.

(4) حاجر، موضع بالقرب من زبد، وموضع بالجيزة من مصر. معجم البلدان 197/3.





فضلنا نقل مقطع طويل من القصيدة لنرى أولاً التنوع والتوحد معاً في حرف الروي، وثانياً ما يستتبعه من تنوع على مستوى بقية حروف القافية وحركاتها. وفي هذا المقطع نلاحظ التنوع في حركة الروي، فكل بيتين ينظمهما حرف روي مختلف<sup>(1)</sup>.

ويستدعي هذا التنوع اختلاف حدود القافية وحركاتها وحروفها ونوعها. وهذا يعني العودة من جديد إلى الوحدة ضمن المجموعة الواحدة (حدود البيتين) إلا أن هذا التنوع، على مستوى القصيدة في المجموعات، دفع الشاعر إلى التعويض على مستويين: مستوى المجموعة الواحدة ومستوى القصيدة ككل. فعلى مستوى المجموعة، كانت وحدة القافية بالحدود والنوع والحروف والحركات، وعلى مستوى القصيدة، كانت بإضافة شطر بين كل مجموعة تكون فيه القافية موحدة بالحركات والحروف والنوع في كل القصيدة.

ويدل هذا على أن الخروج عن حرف الروي الموحد استتبعه خروج عن القافية في كل مستوياتها. يضاف إلى ذلك أن التنوع لم يكن اعتباطياً، بل جاء مقنناً حتى لا تفقد القافية دورها الإيقاعي، ولذلك لم يعد هذا الخروج عيباً، كالخروج المرسل، مثلما جاء في ديوان الباعونية (على البسيط)<sup>(2)</sup>:

مَنْ لِي بِكُمُ الْهَوَىٰ وَالْحَالُ يُظْهِرُهُ  
كَمَنْتُهُ زَمَنًا حَتَّى غَلَبْتُ بِهِ  
أَوْ قَوْلَ مُحَمَّدِ بْنِ وَفَا (على الطويل)<sup>(3)</sup>:  
تَهْتَكُ وَبَخٍ وَأَصْرُخُ وَغَنٍّ بِذِكْرِهِ  
وَشَاهِدُهُ جَهْرًا فِي مَشَاهِدِ سِرِّهِ  
وَصَرُخُ بِذِكْرِهِ إِذَا كُنْتُ تَهْوَاهُ  
وَإِنْ رُمْتُ تَحْقِيقًا بِوَحْدَةٍ وَاحِدٍ  
وَالْكُمُ شَيْءٌ عَلَى الْعُشَاقِ مُفْتَرَضٌ  
فَشَاعَ مَكْنُونُ سِرِّكَانٍ مُنْحَفِظٌ  
وَعِشْ وَأَنْتَعِشْ، وَأَطْرِبْ وَطِيبْ فِي خِيَابِهِ  
وَأَبْشِرْ فَقَدْ وَافَى بِكُشْفِ حِجَابِهِ  
وَذَكَّرْ بِقَلْبٍ وَاجِدٍ، نَادِهِ وَاحِدٍ  
تَجَرَّدَ لَهُ عَنْ كُلِّ ثَانٍ وَثَالِثٍ

يلاحظ في المقطعين تنوع حرف الروي، مما لا يحقق حداً من التجانس؛ وهذا يعمق الخروج عن الوحدة الإيقاعية؛ ولذلك فهو من العيوب الشديدة، ونادر الوقوع في الشعر المملوكي. فالضاد والظاء في المقطع الأول حرفان مختلفان في الصفات، الأول: شديد، مجهور، مفخم أسناني لثوي، والثاني رخو مجهور مفخم، أسناني. في حين تتجانس في المقطع الثاني الباء والدال، فهما من الحروف الشديدة المجهورة من غير تفخيم، ويختلفان في المخرج، وهما غير متجانسين مع الناء

(1) ورد حرف روي واحد في المجموعتين (أ و ب) مرشحاً بالمصادفة فقط.

(2) الديوان 2.

(3) الديوان 35.

لرخاوته من غير تفخيم، وأسنانى المخرج.

السترز الشاعر بحرف الذال قبل حرف الروي في البيتين: الثاني والثالث، على الرغم من عدم إلزامهما له ولا شك أن ذلك يساعد على تعميق المعيار الإيقاعي المنشود.

وقد يلتزم الشاعر بما لا يلزم في كامل القصيدة، كالالتزام الحلي بحرف الباء في كل أبيات القصيدة المستهله على الرمل<sup>(1)</sup>:

وَرَأَى الصَّافُونَ إِخْتَارًا قَسَبَهَا

إلا أن أغلب لزوم ما لا يلزم في الشعر المملوكي يقع في أبيات متفرقة من القصيدة، كما أن أغلبه لا يتجاوز الحرف أو الحرفين، وقد بلغت نسبته (14.52)، أما التزام الشاعر بكلمة الروي كاملة، فهو نادر ومتفرق، ومن ذلك على الطويل<sup>(2)</sup>.

فَيَزِيهِوْهُ، وَإِلَيْنَا بِذَٰلِكَ تَصْصِرُهَا  
يُقَاسُ بِهِ مِثْلَهَا وَتَصْصِرُهَا

وَحَسْبُ غُصُونِ الْبَابِ أَنْ قَوَّامَهَا  
يُقَاسُ بِهِ مَيَّادُهَا وَنَضِيرُهَا

التزم الشاعر بتكرار كلمة الروي في بيتين تاليين مع اختلاف المعنى. وهي صفة نادرة الحدوث على مستوى أكبر من البيتين، لأنها تخرج الشاعر إلى التكلف والبحث عن الوحدات الصوتية، دون الالتفات إلى مناسبتها الدلالية، وبالتالي فإنها تأتي بالعبث من حيث أراد الشاعر الحسن.

نوجز القول في نهاية البحث بأن القافية تهدف إلى دفع النص لتحقيق تكامل موسيقي مع بقية العناصر الموسيقية الأخرى، وتعمل ذلك في فضاء النص أفقياً من خلال ما أسميناه بالأنساق القافية الأفقية، وعمودياً من خلال الأنساق القافية العمودية. وفي إطار تلك الغاية تساهم القافية في بناء القصيدة صوتياً ودلالياً وفق معيار بحث الشعر عن تماثل الصوت واختلاف المعنى انسجماً مع منهج بناء البيت الشعري ذي المسارين: الرجعي (الصوتي) والطولي (الدلالي).

وعليه فإن مدى الالتزام بذلك المعيار في الشعر، إن كان على مستوى الأنساق القافية الأفقية أو العمودية، يكشف عن مدى نزوع الشعر إلى تكثيف مستوى الإيقاع، وإبرازه، وهذا ما لاحظناه في قراءتنا التطبيقية/ الإحصائية لأنموذج من الشعر المملوكي؛ فقد وجدنا فيه شيوع القافية المطلقة قياساً إلى القافية المفيدة لما تحققه الأولى من دور إيقاعي في القصيدة بسبب انفتاحها على حروف المد. ويدعم ذلك سيطرة القوافي المؤسسة والمردوفة، وهي قواف تحقق درجة عالية من الوضوح الصوتي، بالإضافة إلى أن نسبة (65%) من القوافي المردوفة تتميز بالترام حرف مد واحد. ويدعم ذلك النزوع الموسيقي أيضاً الحضور المكثف للقافية المتواترة، وهي ذات طبيعة موسيقية بسبب

<sup>(1)</sup> الديوان 523.

(2) دیوان الحلی 73.

تناوب الحركة والسكون فيها، مما يدفع إلى إطلاق الصوت وامتداده. ويتكامل ذلك كله مع ندرة خروج الشعر المملوكي عن المعيار القافوي المحقق للتجانس الصوتي والاختلاف الدلالي، بالإضافة إلى أن أنواع العيوب المتحققة في ذلك الشعر تحتل أدنى الدرجات من حيث قدرتها على كسر الوحدة الموسيقية؛ وهي سناد التوجيه الذي استثناء العروضيون من العيوب، ثم سناد الردف، وبدرجة متدنية الإقواء، فالإصراف، ثم اختلاف حركة الدخيل وسناد الحذو.



### ■ المصادر والمراجع:

- (1) - الأعلام، قاموس تراجم، خير الدين الزركلي، ط/5، دار العلم للملايين، بيروت 1980.
- (2) - أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: محمد راغب الطباخ، ط/1، حلب 1923م.
- (3) - بنية اللغة الشعرية: جان كوهن. تر: محمد الولي ومحمد العمري. ط/1، دار توبقال، المغرب 1986م.
- (4) - تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تح: حفني شرف، القاهرة 1963م.
- (5) - ديوان الباعونية، عائشة: مخطوط رقم 734ق، دار الوثائق، الخزنة العامة. الرباط.
- (6) - ديوان التلمساني، عفيف الدين: تح: يوسف زيدان، أخبار اليوم، مصر 1990م.
- (7) - ديوان الحلبي، صفى الدين: دار صادر - بيروت.
- (8) - ديوان ابن خطيب داريا: مخطوط رقم 25 دار الوثائق، الخزنة العامة. الرباط.
- (9) - ديوان ابن دقيق الغيد: تح: علي صافي حسين، دار المعارف، القاهرة.
- (10) - ديوان الشاب الظريف: تح: شاكر هادي شاكر، ط/1، بيروت 1985.
- (11) - ديوان العسقلاني، ابن حجر: شهاب الدين أبو عمرو، ط/2، بيروت 1988م.
- (12) - ديوان ابن نباتة المصري: دار إحياء التراث العربي، لبنان.
- (13) - ديوان ابن الوردي، عمر بن المظفر: ط/1، القسطنطينية 1400هـ.
- (14) - ديوان أبو الوفا، محمد: مخطوط رقم 1390، ج/4. خزنة القرويين، فاس. المغرب.
- (15) - سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، تح: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة 1952.
- (16) - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ابن العماد الحنبلي. المكتب التجاري، بيروت.
- (17) - الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: محمد السخاوي، بيروت.
- (18) - العمدة في صناعة الشعر ونقده: الحسن بن رشيق، محيي الدين عبد الحميد، ط/5، بيروت 1981.
- (19) - عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي: سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف، الرباط، 1986م.
- (20) - لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت.
- (21) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، تح: محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939م.
- (22) - المختار من شعر علم الدين المحيوي: أحمد نسيم، دار الكتب المصرية.
- (23) - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: بكري شيخ أمين، ط/2، دار الآفاق، بيروت 1979م.

- المعرفة، القاهرة 1968م.
- (29) - الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء: محمد المرزباني، اعتناء محب الدين الخطيب، ط/2، القاهرة 1985م.
- (30) - نهاية الأرب في فنون الأدب: أحمد النويري: وزارة الثقافة، القاهرة.
- (31) - نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى. مصر 1975م.
- (32) - الوافي بالوفيات: خليل الصفدي، تح: ديدرينغ. وزارة المعارف. اسطنبول 1949م.

- (24) - معجم البلدان: ياقوت الحموي، ط/1، مصر 1906م.
- (25) - مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي شرح نعيم زرزور، بيروت 1983م.
- (26) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب الخوجه، ط/2، بيروت 1981م.
- (27) - المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي: ابن تغري بردي، تح: أحمد يوسف نجاتي، مصر 1956م.
- (28) - موسيقى الشعر العربي: شكري عياد، دار

